Nº 6. JUIN 1904.

BULLETIN INTERNATIONAL
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES
DE CRACOVIE.

CLASSE DE PHILOLOGIE.
CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

ANZEIGER
DER
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KRAKAU.

PHILOLOGISCHE KLASSE.
HISTORISCH-PHILOSOPHISCHE KLASSE.



CRACOVIE
IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ
1904.

L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE A ÉTÉ FONDÉE EN 1873 PAR

S. M. L'EMPEREUR FRANÇOIS JOSEPH I.

PROTECTEUR DE L'ACADÉMIE :

S. A. I. L'ARCHIDUC FRANÇOIS FERDINAND D'AUTRICHE-ESTE.

VICE-PROTECTEUR : S. E. M. JULIEN DE DUNAJEWSKI.

PRÉSIDENT: M. LE COMTE STANISLAS TARNOWSKI.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL: M. BOLESLAS ULANOWSKI.

EXTRAIT DES STATUTS DE L'ACADÉMIE:

(§ 2). L'Académie est placée sous l'auguste patronage de Sa Majesté Impériale Royale Apostolique. Le protecteur et le Vice-Protecteur sont nommés par S. M. l'Empereur.

(§ 4). L'Académie est divisée en trois classes:

a) classe de philologie,

b) classe d'histoire et de philosophie,

c) classe des Sciences mathématiques et naturelles.

(§ 12). La langue officielle de l'Académie est la langue polonaise.

Depuis 1885, l'Académie publie, en deux séries, le „Bulletin international" qui paraît tous les mois, sauf en août et septembre. La première série est consacrée aux travaux des Classes de Philologie, d'Histoire et de Philosophie. La seconde est consacrée aux travaux de la Classe des sciences mathématiques et naturelles. Chaque série contient les procès verbaux des séances ainsi que les résumés, rédigés en français, en anglais, en allemand ou en latin, des travaux présentés à l'Académie.

Le prix de l'abonnement est de 6 k. = 8 fr.
Les livraisons se vendent séparément à 80 h. = 90 centimes.

Publié par l'Académie
sous la direction du Secrétaire général de l'Académie
M. Boleslas Ulanowski.

Nakładem Akademii Umiejętności.

Kraków, 1904. — Drukarnia Uniw. Jagiell. pod zarządem Józefa Filipowskiego.

BULLETIN INTERNATIONAL
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE CRACOVIE.

I. CLASSE DE PHILOLOGIE.
II. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

Nº 6. **Juin.** **1904.**

SÉANCES

I. CLASSE DE PHILOLOGIE.

SÉANCE DU 13 JUIN 1904.

Présidence de M. C. MORAWSKI.

Le Secrétaire dépose sur le bureau les dernières publications de la Classe:

Jean Łoś: »Funkcye narzędnika w języku polskim«. *(Fonctions du cas instrumental en polonais)*, p. 63.

J. Baudouin de Courtenay: »Próba uzasadnienia samoistności zjawisk psychicznych na podstawie faktów językowych«. *(Essai de démonstration, au moyen des faits linguistiques, de la spontanéité des phénomènes psychiques)*, p. 28.

M. J. Tretiak présente son article: *„L'origine du poème de Słowacki: Le poète et l'inspiration"*.

M. L. Sternbach présente son travail: *„Spicilegium Prodromeum"*.

II. CLASSE D'HISTOIRE ET DE PHILOSOPHIE.

SÉANCE DU 20 JUIN 1904

Présidence de M. F. ZOLL.

Le Secrétaire dépose sur le bureau la dernière publication de la Classe:

Adam Kłodziński: »Rokowania polsko-brandeburskie w r. 1329«. *(Les négotiations de la Pologne avec le margrave de Brandebourg en 1329)*, p. 68.

Le Secrétare présente le travail de M. Dr. St. Zakrzewski: *„La Pologne et l'Empire aux temps des Piasts"*.

Résumés

12. Prof. Dr. JOHANN BOŁOZ ANTONIEWICZ. **O wieczerzy Lionarda da Vinci.** *(Das Abendmahl Lionardos).*

In der Erklärung des Abendmahles Lionardos da Vinci im Refektorium zu Sta Maria delle Grazie in Mailand hat man sich — mit ganz verschwindenden Ausnahmen — dahin geeinigt, daß in dem Bilde der Moment der Verratankündigung dargestellt ist.

Die Meinungen, sofern sie überhaupt genügend präzisiert sind, gehen nur bezüglich der Phasen dieses Vorganges auseinander.

Die einen denken sich Christus sprechend und die Jünger gleichzeitig auf diese Worte reagierend, die anderen sehen in dem Bilde hauptsächlich die Darstellung der Erregung, die sich der Schüler unmittelbar nach bereits erfolgter Verratankündigung bemächtigt. Die erstere Ansicht ist die ältere, und geht wohl auf folgenden Ausspruch Fra Luca Paciolos in der Divina Proportione vom J. 1498 zurück: non e possibile con magiore [attentione] vivi li apostoli immaginare al suono dela voce delinfallibil verita quando disse: UNUS VESTRVM ME TRADITURUS EST [1]. Wenn auch aus diesen Textworten die Annahme, als sei Christus eben sprechend dargestellt, nicht mit zwingender Notwendigkeit gefolgert werden muß, so schöpfen wir aus den Citaten der Bossischen Monographie [2]) genügende Beweise, daß man sich Christus redend, den Verrat eben verkündigend dachte. So sind auf dem angeblich frühesten Stiche, den Bossi „prima del

[1]) Fra Luca Pacioli Divina Proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt. Neu hrsg. von Constantin Winterberg. Wien, 1889. Quellenschriften N. F. 2, 41.

[2]) Del Cenacolo di Leonardo da Vincilibri quattro di Giuseppe Bossi pittore. Milano MDCCCX.

secolo decimosesto“ entstanden glaubt[1], als Interpretation der Handlung auf einem am Tischtuch befestigten *„cartellone“* in Abbreviaturen die Worte angebracht: *Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est.* Goethe sieht in Rom bei einem Geistlichen, der selbst Maler war, eine Miniaturkopie des Abendmahles und berichtet darüber am 18. Jänner 1787 an Frau von Stein[2]: „Der Moment ist genommen, da Kristus den Jüngeren, mit denen er vergnügt und freundschaftlich zu Tische sitzt, sagt: Aber doch ist einer unter euch, der mich verräth“. Dreißig Jahre später sieht Goethe in dem Bilde nicht mehr die sich eben vollziehende, sondern die bereits vollzogene Verratankündigung. In seiner Abhandlung „Abendmahl von Leonhard da Vinci“ vom Jahre 1818[3]) begründet er ausführlich diese Ansicht, es seien die „unglücklichen Worte“ aus Christi Mund bereits gefallen und wirken jetzt als Aufregungsmittel fort, die ruhig heilige Abendtafel erschütternd, Christus selbst aber bekräftige und bestätige sie schweigend mit himmlischer Ergebenheit, durch die Bewegung der Arme und Hände, durch das Neigen des Hauptes, den gesenkten Blick. Nicht im Mailänder Refektorium, nicht vor dem Original ist Goethe zu dieser neuen Ansicht gekommen — hatte er es doch einmal nur und ganz flüchtig vor dreißig Jahren auf der Rückreise aus Italien gesehen — sondern in seinem Weimarer Arbeitszimmer, vor dem Stiche Raphael Morghens, der alles Prägnante, zur Deutung Unentbehrliche verwischt. Doch ist Goethes Autorität so groß, und seine Ausführungen selbst so bestechend, daß diese Deutung heute beinahe überall als die einzig richtige gilt.

Was mir an der Deutung Goethes, unhaltbar erscheint, ist die Verurteilung Christi zu vollständiger Passivität und die Verschiebung des Schwerpunktes der Handlung auf die Schüler. Christus selbst wäre also demnach nicht handelnd gedacht, sondern lediglich ein Wagenlenker, der die Zügel aus der Hand fahren läßt. Was Leonardo stets anstrebt, was er nicht müde wird sich und seinen Jüngern als wichtigstes Postulat echt künstlerischer Komposition vor Augen zu halten, ist die Deutlichkeit, die scharfe Klarheit, die unzweideutige

[1]) l. c. 162 sq.

[2]) Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien. Schriften der Goethe-Gesellschaft, hrsgb. v. E. Schmidt. Weimar 1886, 2, 259.

[3]) Ueber Kunst und Altertum 1818, S. 113—188. Hempel 28, 506.

Bestimmtheit jeder Geste, Bewegung und Stellung[1]). Die Bewegung, die Handlung als Äußerung des lebendigen Ein- und Zusammenwirkens der in jedem einzelnen beseelten Körper (animale) wirkenden Faktoren ist die schweigende und selbstverständliche Voraussetzung seiner Kunst. Denjenigen, an dem Leonardo seine Beobachtungen anstellt oder seine Vorschriften exemplifiziert, denkt er sich also immer handelnd, tätig eingreifend und nennt ihn deswegen auch *„il proponitore, il parlatore, l'operatore“*, oder kurzweg *„il motore“*.

Ein flüchtiger Blick auf alle Bilder und Skizzen Leonardos, die flüchtigsten und allerzweifelhaftesten nicht ausgenommen, genügt, um uns zu überzeugen, daß der Vorwurf seiner Komposition immer eine Handlung und zwar eine von der Hauptperson der *istoria* ausgehende Handlung ist; aber auch unter den Hunderten und aber Hunderten von Abendmahldarstellungen von den frühesten Anfängen bis auf die Kirchenbilder des XIX Jahrhunderts werden wir keine einzige finden, in der Christus nicht in bedeutender Handlung, sei es in real-historischem, sei es in symbolisch-sakralem Sinne vorgeführt wäre. Gestehen wir es offen: hätten wir nicht Goethes Ausführungen, die ja wie alles, was von ihm ausgeht, faszinierend wirken, wir müßten eine Abendmahldarstellung ohne tätig eingreifenden Christus für ein ästhetisches Unding erklären.

Ist die Verratankündigung an und für sich schon ein Motiv von zu schwacher Prägnanz, das höchstens durch ein forciertes Mienenspil eine annähernd richtige Deutung ermöglichen, sonst aber leicht eine Verwechslung mit irgend einer anderen von einer bestimmten Handlung nicht ausgehenden oder unterstützten Ansprache während der Abendmahlscene herbeiführen könnte, so kann ich mir gar nicht denken, wie ein so kompliziert intimer Vorgang von rein passivem Typus und mystischer Innerlichkeit, wie ihn Goethe sieht, zum Ausgangs- und Mittelpunkte eines mächtigen Werkes mit dreizehn überlebensgroßen, beinahe sämmtlich leidenschaftlich erregten und bewegten Gestalten gemacht werden könnte. Ferner ist schwer einzusehen, wie die Arme Christi, so wie wir sie auf dem Bilde sehen, die Begleiter der eben erfolgten Verratankündigung sein können. Der von Goethe vermutete Vorgang

[1]) Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Quellenschriften 15 (I) §§. 294. 298. 325. 358. 368. 376. 409 und ö.

setzt doch eine parallele, untätig ruhende Lage beider Hände und Arme voraus. Folgende Bemerkung Lionardos dürfte jedoch dieser irrigen Deutung endlich ein Ende machen[1]): „Sonno alcuni moti mentali sanz' el moto del corpo" und diese „lasciano cadere le braccia, mani et ogni altra parte che mostri vitta". Die von Goethe bei Christus angenommene Seelenbewegung, die schweigende Bekräftigung der vorhin ausgesprochenen Worte ist doch unzweifelhaft solchen *„moti mentali"* beizuzählen, die *„sanz' el moto del corpo"* sich abspielen, von der Bewegung des ganzen Körpers somit nicht begleitet werden. Ihr sinnlicher Ausdruck müßte demnach ein paralleles Herabsinken beider Arme und Hände auf die Tischfläche, oder deren ruhiges Aufliegen oder Falten sein, eine endende und keine beginnende Bewegung, und zwar von konzentrischer, der Mitte zustrebender Richtung. Inzwischen divergieren beide Arme in scharf ausgesprochenen Linien auseinander, wie zwei in verschiedenen Richtungen ausgesandte Boten, der linke Arm ist mäßig gespannt und vorgestreckt, die Linke öffnet die volle Handfläche mit ausgesprochen weisender „sprechender" Bewegung, die Rechte dagegen schiebt sich vor, mit der Handfläche nach unten, mit spinnenförmig geöffneten und gespreizten Fingern, bereit, irgend einen Gegenstand zu greifen oder zu fassen. Die Augen fixieren einen in der Richtung der weisenden Linken liegenden Gegenstand. Christus ist somit nicht der tote und passive, sondern der organisch belebende, der springende Punkt des ganzen Bildes. Er ist auf diesem einzigen Bilde nicht der schweigende mimische Reflex der eigenen Worte, sondern der bestimmende Organisator des Ganzen, auch hier „der Quell des Lebens".

2. Dem gegenüber hat es Prof. Strzygowski doch versucht, von ikonographischen Erwägungen ausgehend und gestützt auf das von ihm unzweifelhaft richtig gedeutete, wenn auch nicht erschöpfte Zeichnungenmaterial nachzuweisen, Lionardos Wandbild bringe im Anschluß an die Worte des Evangeliums Matthäi 26, 23 den Moment, wo die Entdeckung des Verrates durch das gleichzeitige Eintauchen der Hände Christi und des Judas in die gemeinsame Schüssel herbeigeführt wird).

[1]) a. a. O. § 370. 1, 368/9 „Einige Gemütsbewegungen sind von keiner Bewegung des Körpers begleitet.... Die ersteren bewirken, daß Arme und Hände herabsinken, und so alles, was Leben zeigt.

Dieser Deutung kann ich schon aus dem Grunde nicht beistimmen, weil Christus natürlicherweise mit den Augen der der Schüssel zusteuernden rechten Hand folgen müßte, während er doch ganz deutlich Kopf und Augen in der Richtung der vorgeschobenen Linken gerichtet und gesenkt hält, ganz abgesehen davon, daß, was aus jeder guten Photographie, besonders aber aus der Ferrarios ersichtlich, zwischen der Schüssel und der Rechten Christi das halbgefüllte Weinglas steht, dem sie sich leise nähert, Judas' Linke dagegen, wie schon häufig bemerkt, nicht vorwärts, sondern folgerichtig mit dem ganzen Oberkörper rückwärts fährt. Auch Tizian sah an ihr die erstarrende Gebärde erschrockener Verwunderung und übertrug sie so in die Rechte des zur Rechten Christi sitzenden Jüngers auf seinem Emmaus-Bilde im Louvre. So kann ich denn mit dem hauptsächlich nur im negativ-kritischen Teile von Strzygowskis sehr interessanten Ausführungen übereinstimmen. Einige seiner treffenden Bemerkungen über die Technik und Tektonik des Bildes benutze ich unten.

3. Ich gehe jetzt zur Begründung meiner Hypothese über.

3. Drei Motive wirken in wunderbarer Harmonie zusammen, um Christus und seiner Aktion inmitten der vielgestaltigen, unruhig wogenden Schar seiner Jünger Geltung zu verschaffen, ihn als den Ausgangspunkt des Ganzen klar und deutlich vorzuführen und das Hauptmotiv zur überzeugenden Anschauung zu bringen. Es sind dies: *a*) Licht und Farbe,

b) die figurale Komposition,

c) die Lilnearkomposition.

a) Licht und Farbe. Ein helles Licht mit sanften Uebergängen ergießt sich über das schneeweiße Tischtuch vor Christus; von links her einfallend, belebt und beleuchtet es das von Petrus Simon bis Philipp reichende mittlere Drittel des langgestreckten Tisches und erhellt die Mittelpartie der rechten Wand. Während Jacobus major, Christi Nachbar zur Linken, einem Schirme gleich das volle Licht auffängt, werden nur einige Partieen der Gestalt Christi von diesem voll getroffen; es sind dies aber die entscheidenden: die rechte Gesichtsseite, der Hals, die vorgestreckte Rechte mit dem weißen Hemdstreifen, am hellsten aber die linke offene Handfläche und die schimmernd blaue, leuchtende Fläche des quer über die linke Schulter un den linken Arm gezogenen Mantels. Dies tiefblaue, hell beleuchtete, von dem Tischrande, dem Mantel-

und Armumriß gebildete Dreieck drängt sich immer bei Betrachtung des Bildes als vornehmster und stärkster Farbenfleck unseren Augen auf, dieser Eindruck wird noch durch die vielen parallelen oder in langgezogene Schlitze sich öffnenden, scharf beleuchteten Querfalten bedeutend verstärkt. Während so unsere Augen gleich beim ersten Anblick auf das Spiel der Hände und auf die linke Armlinie gelenkt werden, umleuchtet der Glanz des durch die offene Mitteltüre von hinten einfallenden Abendlichtes einer Aureole gleich das Haupt des Heilands und schafft ihm einen goldenen Nimbus, wie ihn kein zweiter Meister ersonnen!

Der Türpfosten, den man sich wohl nicht einfacher denken kann, fängt einem dunkeln Bilderrahmen gleich das Brustbild wirksam kontrastierend auf.

Diese mächtige, in der Mittelpartie des Bildes, folglich in Christi Gestalt sich summierende Licht- und Farbenwirkung wird noch durch die faktische und tatsächliche Beleuchtung wesentlich gesteigert, da ja das durch das erste, etwa fünf Schritte von der Bildwand entfernte, hohe und schmale Wandfenster einfallende Tageslicht sich mit dem gemalten vollkommen deckt.

So erscheint die Gestalt Christi gleich einer Lichtsäule, denn der Künstler hat ihr als Sitz den Kreuzungspunkt zweier mächtiger Lichtströme angewiesen. Was für die Deutung und Bedeutung der Handlung Christi und somit des ganzen Bildes bestimmend ist, ist also schon durch Licht und Farbe besonders hervorgehoben.

b) Eines der augenfälligsten Merkmale der Gesammtkomposition dieses Bildes ist die Isolierung der Gestalt Christi. Gerade an einem Punkte, wo man es am wenigsten erwarten dürfte, schneidet eine tiefe Caesur in die Rhytmik der bis nun von links nach rechts ohne Unterbrechung fließenden Umrißlinie tief ein und trennt eigenmächtig, was bis dahin der Tradition und Kunstübung als unzertrennlich gegolten.

Wohl hat der Meister dem Johannes, diesem Idealbilde sprach- und ratlos trauernder Liebe, seinen bevorzugten Platz (hier zur Rechten des Herrn) bewahrt und ihn so im Einklange mit den Worten des vierten Evangeliums als den Lieblingsschüler charakterisiert, aber der unmittelbare Kontakt ist aufgehoben.

Der Strom einheitlicher Handlung, von Jacobus minor auf Petrus Simon, von diesem auf Johannes überspringend, Andreas und Judas mitreißend und bedingend und auf Christus zuschnellend,

staut sich jetzt plötzlich und gleitet an Johannis Gestalt zu Boden. Gleich über der Tischkante streben nämlich unter einem Winkel von beinahe 75° in geraden Linien die Konturen Christi und Johannis auseinander, Johannes gravitiert mit Haupt, Oberkörper und Armen nach links, Christus in der entgegengesetzten Richtung.

Dieser tief einschneidende Hiatus der Umrißlinie springt umsomehr in die Augen, als sich zwischen Christus und Johannes der scharfkantige Fensterpfeiler einschiebt, der, einem eingerammten Pfahle, gleich beide Massen auseinander zu treiben scheint und so beiderseits den Ausblick auf die wagerechten Wellenlinien der Campagna öffnet.

Ferner ist noch folgendes zu bemerken.

Während die zwölf Jünger sich in vollem oder Dreiviertel-Profil zeigen, sich gegenseitig überschneiden oder gar kreuzen, zeigt Christus allein den ganzen Oberkörper und zwar in voller Vorderansicht. Nichts ragt noch wagt sich herein, das die statuarische und doch freie Symmetrie des Linienflusses stören oder verletzen könnte. Treffend bemerkt Rubens: Christus sitze da „n'ayant personne qui le presse, ni qui soit trop près de ses côtez“ [1].

Christus ist also isoliert, in statuarischer Abgeschlossenheit. Dieser Eindruck wird noch erhöht durch den schlichten Rundgiebel oberhalb der Mitteltüre, das Christi geistige Sphäre nach oben abgrenzend, sich über seinem Haupte als eine Art von tektonischem Nimbus wölbt. Ziehen wir die hier angedeutete Kreislinie fertig, so gewahren wir, daß ihr Mittelpunkt mit dem in der rechten Stirnseite Christi liegenden Augpunkte des ganzen Bildes sich deckt. Sie umschließt medaillonartig, gleich dem unnahbaren Kreise der mittelalterlichen Heiligenlegende, Christi Gestalt, ohne irgend eine der Nachbargestalten zu überschneiden: nur zur Linken Christi durchbrechen zwei Hände, gewaltsam eindringend, den magischen Kreis.

c) Die Linearkomposition.

Die Innenarchitektur des Gemaches, in dem Lionardos Abendmahl sich abspielt, ist wohl die einfachste unter allen, die wir auf

[1]) Citiert bei Bossi S. 45 aus De Piles (1635—1709); das Werk ist nicht angegeben und nur mit den Jahreszahlen „1699—1715“ bezeichnet. Ob damit das „Abrégé de la vie des peintres“ oder die ebenfalls 1699 erschienene „Idée du peintre parfait“ gemeint ist, vermag ich augenblicklich nicht anzugeben.

italienischen Bildern des XV. und XVI. Jahrhunderts gewahren. Abgesehen von dem erwähnten primitiv-schlichten Rundgiebel über der Mitteltüre, scheint die runde, gebogene, geschwungene Linie für den Schöper dieses Bildes nicht zu existieren: überall gewahren wir nur gerade Linien, rechte Winkel, scharfe Kanten, Rechtecke, Quadrate, Trapeze.

Ohne hier auf einzelnes eingehen zu können, genügt zu bemerken: der geometrische Mittelpunkt dieses Bildes, dessen Höhe genau die halbe Breite mißt, fällt mit dem Augpunkte zusammen, der Verschwindungspunkt, was Strzygowski schon richtig erkannt, ist in der rechten Stirnseite Christi zu suchen; die Bodenstreifen, die kurzen Tischkanten, die oberen Ränder der acht größeren, gemusterten, und der sechs kleineren, (linkerseits höheren), einfarbigen (?), an den beiden Seitenwänden ausgespannten Teppiche und die sieben Deckenbalken vereinigen sich zu einem System scharf ausgeprägter, perspektivischer Linien, deren augenfällige Deutlichkeit von verschiedenen hervorstechenden Punkten, so z. B. den Fensterwinkeln, den Endpunkten der Tischblöcke und den herabhängenden Tischtuchzipfeln, sowie von einigen besonders markanten Armlagen, Handbewegungen und Kopfstellungen auf das wirksamste unterstützt wird.

Ein Spinnengewebe von nicht weniger als zweiundzwanzig perspektivischen Linien überzieht netzartig die Bildwand. Dies abstrakt lineare System bringt in das Bild ein klärendes, ordnendes, konzentrierendes Element und schafft so aufs glücklichste einen wirksamen Gegensatz zu der unruhig wogenden Schar der Jünger, zu ihren erregten Gebärden und explosiven Bewegungen.

Wo immer das Auge des Zuschauers sinnend und staunend ruhen mag, von überall her, von unten und oben, von links- und rechtsher, aus allen Ecken und Winkeln wird es von diesen Linien zurückgeführt zu dem Grundmotive, zum treibenden agens des Bildes, zu dessen geometrischem, perspektivischem und geistigem Mittelpunkte: zur Stirne Christi, dem Sitze seiner Gedanken, dem Quell seiner heilverkündenden Worte und seiner wahrnehmbaren Handlung. Technisch Konstruktives setzt sich somit auch hier, wie immer bei Lionardo, in geistig Ideales um.

Aus dieser Masse will ich in diesem kurzen Auszuge nur drei

Linienpaare herausgreifen, um ihren Lauf und ihre Funktionen näher zu analysieren.

Es sind dies vor allem die beiden Diagonalen, deren Lauf der obere Rand der vier Teppichpaare, die Innenwinkel der bezüglichen Seitenfenster und die Endpunkte der herabhängenden Tischtuchzipfel hervorheben; die rechtsseitige ist zugleich die Achse des rechten mit dem Ellbogen aufruhenden Vorderarmes des Judas, während die Gegenlinie in bezeichnender Weise die Fingerspitzen der beiden sich weit öffnenden Arme Jacobi des Älteren berührt.

Ferner sind zu beachten die senkrechte und die wagerechte Linie, welche das Bild der Breite, bezw. der Höhe nach halbieren. Erstere halbiert die obere Bildleiste, den Rundgiebel über der Mitteltüre und diese selbst, den Tisch sammt der vor Christus stehenden Schüssel, sie ist die mathematische Linie des mittleren (vierten) Deckenbalkens, sowie des dunkeln mittleren Bodenstreifens, sie ist aber zugleich auch die ideale Achse der Figur Christi, seines aufgerichteten Oberkörpers und des vorgeschobenen rechten Fußes, der, wie aus den Kopien (z. B. der aus Castelazzo) heute noch ersichtlich, als mit der ganzen Sohle auf dem dunkeln Streifen ruhend gemalt war. Die wagerechte Halbierungslinie fällt mit dem Horizonte des Bildes und den isokephal georgneten Köpfen Christi und der Jünger Bartholomäus und Matthäus zusammen und wird so zur horizontalen Norm der auf- und niederwogenden Wellenlinie der Apostelgestalten.

Ganz besondere Aufmerksamkeit beanspruchen aber die Funktionen der beiden perspektivischen Linien, die von den Achsen des zweiten und des diesem entsprechenden sechsten Deckenbalkens ausgehen. Sie sind für die richtige Deutung des Bildes sehr wichtig, vielleicht sogar entscheidend. Folgen wir ihnen genau. Erstere setzt sich, nachdem sie als Achse den zweiten Balken seiner ganzen Länge nach durchlaufen und den in der Stirne Christi liegenden Augpunkt passiert hat, als Achse seines vorgestreckten linken Armes und der mit der offenen Handfläche nach oben aufliegenden Linken fort und läuft bis zu dem runden mäßig großen Brodlaibe. Hier bricht sie plötzlich ab. Ihre natürliche, geradeliniege, ebenfalls nicht zu verkennende Fortsetzung findet die Achse des sechsten Deckenbalkens dagegen in ganz analoger Weise

im rechten Arme Christi; sie endet in dem zur Hälfte mit rotem Weine gefüllten Glase, das zu ergreifen die geöffnete Rechte sich eben anschickt.

Nun werden wir plötzlich das geometrisch konstruktive Element in der Gestalt Christi gewahr. Seine Stirne ist, wie schon bemerkt worden, der geometrische, konstruktive und ideelle Brennpunkt des Bildes, in welchem die perspektivischen Linien strahlenförmig zusammenschießen, sein Körper ist die ins Organische umgesetzte Mittelachse des Bildes, seine beiden Arme sind zwei ins Organische umgesetzte konstruktive Augenlinien. So vollzieht sich die Umwandlung der absichtslos lebendigen Erscheinung in konstruktive Zweckmäßigkeit, die Steigerung des Realen zum Idealen, des Konkreten zum Absoluten. Die Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Gebärden der Jünger läßt sich mit Worten wohl kaum erschöpfen, wir schauen hier Wunderdinge der Psychophysik, wie sie einzig und allein eine Phänomen, wie Lionardo erschaffen konnte. Wir sehen, den Gestalten von links nach rechts folgend, raches Erfassen des unmittelbaren Vorganges neben fragendem Schauen und unwillig abwehrendem Erstaunen, heftig auf Antwort dringendes Befragen, schmerzerfüllte Gedankenabwesenheit und banges Erstarren; und dann wieder den explosiven Ausdruck des Enthusiasmus, der sich in einem Aufschrei entladet und die Versicherung selbstlosester Hingabe, neben zudringlich fragender Einwendung, endlich jugendlich-leidenschaftlich aufforderndes Hinweisen, unentschlossenes Zuraunen und rasche energische Gegenäußerung. Aber alle diese Bewegungen sind flüssig, momentan, wie zufällig, das Auge des Künstlers scheint sie in einem unbewachten Augenblicke erlauert und erhascht zu haben, ohne daß das Urbild bei dieser Uebertragung auf dem weiten Wege von der Netzhaut durch den Arm zum Pinsel auch nur ein Atom von seiner frisch pulsierenden Vitalität eingebüßt hätte. Selbst der schärfste Beobachter, der feinste Sprachkünstler müßte es sich schließlich versagen, der unmittelbaren Lebensfülle dieser zwölf Gestalten mit Worten beizukommen. Grundverschieden ist die Bildung der Gestalt Christi. Ihr Element ist eine vorbedachte Konstruktion, eine beabsichtigte und wohlüberlegte Tektonik von der primitiven Einfachheit des gleichschenkligen Dreiecks. Die beiden Armachsen, die wir soeben als Fortsetzungen der zwei Balkenachsen erkannt haben, bilden die Schenkel, die Gerade, die wir uns von der linken Handfläche zur rechten gezogen

denken, bildet die Basis dieses Dreieckes; sein Scheitel liegt in der rechten Stirnseite Christi und deckt sich somit mit dem Mittel- und zugleich dem Verschwindungspunkte des Bildes; die von diesem Scheitel gefällte Senkrechte (die Höhe des Dreieckes) deckt sich mit der Mittelachse des Bildes, von der die beiden Arme unter dem gleichen Winkel von ungefähr 30° abstehen.

Durch dies konstruktive und tektonische Element unterscheidet sich die von diesem durchaus bedingte Gestalt Christi aufs allerentschiedenste von den zwölf Gestalten der Jünger. Wer die konstruktiven Linien dieses Bildes, das Bleibende und Feste in dieser Erscheinungen Flucht verfolgt, der muß sie auch in der Gestalt Christi wiederfinden. Erst dadurch, daß uns auf diese Weise Christi Gestalt in der gebundenen Freiheit, als organische Konstruktion, als lebendige, fühlende, agierende Tektonik sich äußert, hebt sie sich aus der Masse der konkret sinnlichen Erscheinungen durch die absolute Form zur höchsten, idealen Sphäre empor.

So erhebt denn der Künstler die Gestalt Christi durch deren Beleuchtung, Isolierung und tektonische Bildung über alle anderen und zwingt das Auge, von ihr in der Betrachtung des Bildes auszugehen, zu ihr stets zurückzukehren; die perspektivischen Linien der Armachsen bringen es auf die zur Deutung führende, richtige Spur.

Diese Spur führt uns also zur Annahme, daß wir hier die Darstellung der mit Hinweis auf das Brot beginnenden Einsetzung des heiligen Abendmahles vor uns haben.

Ist diese Annahme richtig, so müssen die Gebärden der Jünger dazu stimmen. Aus diesen entnehmen wir aber vor allem eines mit voller Sicherheit: sie alle sind abhängig, beeinflußt, bedingt von einem „Etwas“, sie handeln nicht aus primären Impulsen: sie reagieren. Und dieses „Etwas“, auf das sie reagieren, ist ein zweifaches, eines, das noch stark nachwirkt, und ein zweites, das unmittelbar einwirkt, ein bereits Geschehenes und ein Gegenwärtiges.

Daß ersteres nur die Worte Christi „Unus vestrum me traditurus est“ sein können, ist klar. Ist ja die Gebärdensprache Simonis Petri doch zu deutlich, um nur die Möglichkeit irgend einer anderen Deutung zuzulassen; hätten wir auch nicht die betreffende Textunterlage im Johannesevangelium 13, 24, so müßten wir uns selbst ähnliche Worte hinzudichten.

Was mag aber wohl das zweite Motiv sein? Sicherlich ein unmittelbar eben jetzt sich abspielender Vorgang, ein Ereignis, das die Nächsten, die es sehen und hören, zu den erregtesten und heftigsten Äußerungen hinreißt. Zur Linken Christi lodert das Feuer einer neuen Bewegung: ebendahin, wo Christus hinblickt, starrt auch Jacobus major, der enthusiastische Choleriker, aufschreiend und seine Arme in erschauernder Bewunderung weit ausbreitend, dahin weisen auch Matthäi parallel ausgestreckte Arme und dahin richtet Bartholomäus, sich vorbeugend, seine Blicke. Von Letzterem abgesehen, ist die linke Tischhälfte noch mit den vorhin ausgesprochenen Worten Christi beschäftigt, während die rechte Seite zur unmittelbaren Augen- und Ohrenzeugin der Einsetzung des Abendmahles wird.

Wir sehen den Höhepunkt der ersten Hälfte der Einsetzung. Im nächsten Augenblick wird Christus langsam die Linke zurückziehen, den Kopf rechtshin wenden: denn schon schiebt sich die rechte Hand vor und bereitet sich zum Ergreifen des Weinglases. Ein Griff, und Christi Mund wird sich öffnen und verstummen werden auch auf dieser Seite der Tafel die Fragen und Zweifel über Verrat und Verräter, und Johannes wird sich vielleicht, erwacht aus schmerzerfülltem Brüten, ähnlich wie jetzt Jacobus major, in inbrünstiger Liebe dem Heilande zuwenden, während dieser die Worte wird vernehmen lassen: „Trinket alle daraus. Das ist mein Blut des neuen Testamentes, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden".

Dies ist meine Anschauung über das Abendmahl Lionardos in Ste Marie delle Grazie.

Ein Blick auf den Stich Raffael Morghens genügt, um uns über den Ursprung von Goethes Deutung aufzuklären: Christi Augen blicken abwärts ins Unbestimmte, die Linke hat ihre Richtung und Anspannung verloren und liegt kraft- und bedeutungslos da, das Brod ist aus der Augenlinie, die uns ein verläßlicher Wegweiser war, gerückt; das Weinglas, nach dem auf dem Bilde die Rechte greift, fehlt gänzlich, so daß aus der bewußt auf ihr Ziel lossteuernden Hand nur die starr sinnlose Grimasse der Gliederpuppe geblieben ist. So hat nun Goethe, als er ernstlich an die Analyse des Werkes gieng, ein gefälschter Text vorgelegen; er selbst hat ganz richtig gedeutet, aber nicht den Urtext, nicht das Abendmahl Lionardos, das er nur flüchtig dreißig Jahre vor-

her von Angesicht zu Angesicht geschaut, sondern den Text, den er eben vor Augen hatte, den damals vielbewunderten Stich Morghens, den er doch für eine wenigstens in allem Wesentlichen treue Wiedergabe des Originals hielt und zu halten voll berechtigt war.

Zweifel an der Richtigkeit meiner Deutung könnte aber wohl der Umstand wecken, daß Christus die Einsetzung des Abendmahles mit der linken Hand und in der Richtung nach links vornimmt, bezw. beginnt. Dem gegenüber läßt sich die Tatsache feststellen, daß Leonardo (mit Ausnahme der aus seiner allerfrühesten Jugend stammenden Verkündigung im Louvre) in allen Gruppenbildern die Handlung von der Linken ausgehen, oder in der Richtung nach links sich entwickeln läßt: mit der Linken und von links her (vom Standpunkte des Bildes aus) empfängt der Christusknabe das Weihgeschenk aus den Händen des greisen Königs auf der Anbetung in den Uffizien, nach linkshin nach diesem schon auf der vorbereitenden Skizze im Louvre, die Linke streckt segnend die Grotten-Madonna über das Haupt ihres Kindes auf dem Pariser Bilde, nach links hält die göttliche Mutter auf dem herrlichsten Karton der Welt, dem der Londoner Royal Academy, das Kind dem Johannesknaben entgegen, welches, diese Richtung fortsetzend, wieder nach linkshin segnet; — ebenso sehen wir auf dem Bilde der Muttergottes selbdritt im Louvre (und ähnlich auch auf den anderen von dem Londoner Karton abhängigen Schul- und Atelierbildern) die Madonna mit beiden in ihrer ganzen Länge nach links gestreckten Armen das Kind dem Lamm entgegenhalten. Das nächstliegende Analogon sind aber sicher die beiden auf dem bekannten Windsorer Blatt mit rascher Hand hingeworfenen Skizzen zum Abendmahl selbst, auf denen Christus — besonders deutlich ist dies auf der zweiten tiefer unten angebrachten zu sehen — quer über den Tisch mit der Linken und nach links hin dem rasch von seinem Stocksitze sich erhebenden Judas (im Anschluß an die Worte des Evangeliums Joh. 13, 24) den eingetauchten Bissen reicht.

Und so hat nun der Meister auch diesmal der linken Hand, der vertrauten und folgsamen Vollstreckerin seiner künstlerischen Absichten und Gedanken die hehre Aufgabe anvertraut, in klarer, anschaulicher, unzweideutiger Weise die Handlung einzu-

leiten. Statt also eines gegen meine Hypothese sprehenden Umcstandes vermag ich in dem leise nach links gewendeten Haupte und Blicke, in der linken und nach links hin sich streckenden und weisenden Hand nichts anderes zu erblicken, als einen nicht zu unterschätzenden Beweis, daß per analogiam auch hier in diesem Bilde, an dem Punkte, wo die Linke tätig eingreift, der Herd eines tatsächlichen, unmittelbaren Geschehens zu suchen ist, eines Geschehens, das im gegebenen Falle eben nichts anderes ist noch sein kann, als die Einsetzung des Abendmahles.

Die Veröffentlichung der Abhandlung in deutscher Sprache von der ich hier nur eine flüchtige Skizze gebe, behalte ich mir vor

---

Nakładem Akademii Umiejętności.

Pod redakcyą
Sekretarza Generalnego Bolesława Ulanowskiego.

Kraków, 1904. — Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, pod zarządem J. Filipowskiego.

30 Lipca 1904.

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE
1873—1902

Librairie de la Société anonyme polonaise

(Spółka wydawnicza polska)

à Cracovie.

Philologie. — Sciences morales et politiques.

»Pamiętnik Wydz. filolog. i hist. filozof.« *(Classe de philologie, Classe d'histoire et de philosophie. Mémoires)*, in 4-to, vol. II—VIII (38 planches, vol. I épuisé). — 118 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydz. filolog.« *(Classe de philologie. Seances et travaux)*, in 8-vo, volumes II—XXXIII (vol. I épuisé). — 258 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydz. hist. filozof.« *(Classe d'histoire et de philosophie. Séances et travaux)*, in 8-vo, vol. III—XIII, XV—XLII, (vol. I. II. XIV épuisés, 61 pl.) — 276 k.

»Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce.« *(Comptes rendus de la Commission de l'histoire de l'art en Pologne)*, in 4-to, vol. I—VI (115 planches, 1040 gravures dans le texte). — 77 k.

»Sprawozdania komisyi językowej.« *(Comptes rendus de la Commission de linguistique)*, in 8-vo, 5 volumes. — 27 k.

»Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce.« *(Documents pour servir à l'histoire de la littérature en Pologne)*, in 8-vo, 10 vol. — 57 k.

Corpus antiquissimorum poëtarum Poloniae latinorum usque ad Joannem Cochanovium, in 8-vo, 4 volumes.

Vol. II, Pauli Crosnensis atque Joannis Vislic'ensis carmina, ed. B. Kruczkiewicz. 4 k. Vol. III. Andreae Cricii carmina ed. C. Morawski. 6 k. Vol. IV. Nicolai Hussoviani Carmina, ed. J. Pelczar. 3 c. — Petri Roysii carmina ed. B. Kruczkiewicz. 12 k.

»Biblioteka pisarzów polskich.« *(Bibliothèque des auteurs polonais du XVI et XVII siècle)*, in 8-vo, 41 livr. 51 k. 80 h.

Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustrantia, in 8-vo imp., 15 volumes. — 162 k.

Vol. I, VIII, Cod. dipl. eccl. cathedr. Cracov. ed. Piekosiński. 20 k. — Vol. II, XII et XIV. Cod. epistol. saec. XV ed A. Sokołowski et J. Szujski; A. Lewicki. 32 k. — Vol. III, IX, X, Cod. dipl. Minoris Poloniae, ed. Piekosiński. 30 k. — Vol. IV, Libri antiquissimi civitatis Cracov. ed. Piekosiński et Szujski. 10 k. — Vol. V, VII, Cod. diplom. civitatis Cracov. ed. Piekosiński. 20 k. — Vol. VI, Cod. diplom. Vitoldi ed. Prochaska. 20 k. — Vol. XI, Index actorum saec. XV ad res publ. Poloniae spect. ed. Lewicki. 10 k. — Vol. XIII, Acta capitulorum (1408—1530) ed. B. Ulanowski. 10 k. — Vol. XV, Rationes curiae Vladislai Jagellonis et Hedvigis, ed. Piekosiński. 10 k.

Scriptores rerum Polonicarum, in 8-vo, 11 (I—IV, VI—VIII, X, XI. XV, XVI, XVII) volumes. — 162 k.

Vol. I, Diaria Comitiorum Poloniae 1548, 1553, 1570. ed. Szujski. 6 k. — Vol. II, Chronicorum Barnardi Vapovii pars posterior ed. Szujski. 6 k. — Vol. III. Stephani Medeksza commentarii 1654 — 1668 ed. Seredyński: 6 k. — Vol. VII, X, XIV, XVII Annales Domus professae S. J. Cracoviensis ed. Chotkowski. 14 k. — Vol. XI, Diaria Comitiorum R. Polon. 1587 ed. A. Sokołowski 4 k. — Vol. XV. Analecta Romana, ed. J. Korzeniowski. 14 k. — Vol. XVI. Stanislai Temberski Annales 1647—1656, ed. V. Czermak. 6 k.

Collectanea ex archivo Collegii historici, in 8-vo, 8 vol. — 48 k.

Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, in 8-vo imp., 15 volumes. — 156 k.

Vol. I, Andr. Zebrzydowski, episcopi Vladisl. et Cracov. epistolae ed. Wisłocki 1546—1553. 10 k. — Vol. II, (pars 1. et 2.) Acta Joannis Sobieski 1629—1674, ed. Kluczycki. 20 k. —

Vol. III, V, VII, Acta Regis Joannis III (ex archivo Ministerii rerum exterarum Gallici) 1674—1683 ed. Waliszewski. 30 k. — Vol. IV, IX, (pars 1. et 2.) Card. Stanislai Hosii epistolae 1525—1558 ed. Zakrzewski et Hipler. 30 k. — Vol. VI, Acta Regis Ioannis III ad res expeditionis Vindobonensis a. 1683 illustrandas ed. Kluczycki. 10 k. — Vol. VIII (pars 1. et 2.), XII (pars 1. et 2.), Leges, privilegia et statuta civitatis Cracoviensis 1507—1795 ed. Piekosiński. 40 k. Vol. X, Lauda conventuum particularium terrae Dobrinensis ed. Kluczycki. 10 c. — Vol. XI, Acta Stephani Regis 1576—1586 ed. Polkowski. 6 k.

Monumenta Poloniae historica, in 8-vo imp., vol. III—VI. — 102 k.

Acta rectoralia almae universitatis Studii Cracoviensis inde ab anno MCCCCLXIX, ed. W. Wisłocki. T. I, in 8-vo. — 15 k.

»Starodawne prawa polskiego pomniki.« *(Anciens monuments du droit polonais* in 4-to, vol. II—X. — 72 k.

Vol. II, Libri iudic. terrae Cracov. saec. XV, ed. Helcel. 12 k. — Vol. III, Correctura statutorum et consuetudinum regni Poloniae a. 1532, ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. IV, Statuta synodalia saec. XIV et XV, ed. Heyzmann. 6 k. — Vol. V, Monumenta literar. rerum publicarum saec. XV, ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. VI, Decreta in iudiciis regalibus a. 1507—1531 ed. Bobrzyński. 6 k. — Vol. VII, Acta expedition. bellic. ed. Bobrzyński, Inscriptiones clenodiales ed. Ulanowski. 12 k. — Vol. VIII, Antiquissimi libri iudiciales terrae Cracov. 1374—1400 ed. Ulanowski. 16 k. — Vol. IX, Acta iudicii feodalis superioris in castro Golesz 1405—1546. Acta iudicii criminalis Muszynensis 1647—1765. 6 k. — Vol. X, p. 1. Libri formularum saec. XV ed. Ulanowski. 2 k.

Volumina Legum. T. IX. 8-vo, 1889. — 8 k.

Sciences mathématiques et naturelles.

»Pamiętnik.« *(Mémoires)*, in 4-to, 17 volumes (II—XVIII, 178 planches, vol. I épuisé). — 170 k.

»Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń.« *(Séances et travaux)*, in 8-vo, 41 vol. (319 planches). — 376 k.

»Sprawozdania komisyi fizyograficznej.« *(Comptes rendus de la Commission de physiographie)*, in 8-vo, 35 volumes (III. VI — XXXIII, 67 planches, vol. I. II. IV. V. épuisés). — 274 k. 50 h.

»Atlas geologiczny Galicyi.« *(Atlas géologique de la Galicie)*, in fol., 12 livraisons (64 planches) (à suivre). — 114 k. 80 h.

»Zbiór wiadomości do antropologii krajowej.« *(Comptes rendus de la Commission d'anthropologie)*, in 8-vo, 18 vol. II—XVIII (100 pl., vol. I épuisé). — 125 k.

»Materyały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne.« (*Matériaux anthropologiques, archéologiques et ethnographiques*), in 8-vo, vol. I—V, (44 planches, 10 cartes et 106 gravures). — 32 k.

Świątek J., »Lud nadrabski, od Gdowa po Bochnią.« *(Les populations riveraines de la Raba en Galicie)*, in 8-vo, 1894. — 8 k. Górski K., »Historya piechoty polskiej« *(Histoire de l'infanterie polonaise)*, in 8-vo, 1893. — 5 k. 20 h. »Historya jazdy polskiej« (*Histoire de la cavalerie polonaise*), in 8-vo, 1894. — 7 k. Balzer O., »Genealogia Piastów.« (*Généalogie des Piasts*), in 4-to, 1896. — 20 k. Finkel L., »Bibliografia historyi polskiej.« (*Bibliographie de l'histoire de Pologne*) in 8-vo, vol. I et II p. 1—2, 1891—6. — 15 k. 60 h. Dickstein S., »Hoëne Wroński, jego życie i dzieła.« (*Hoëne Wroński, sa vie et ses oeuvres*), lex. 8-vo, 1896. — 8 k. Federowski M., »Lud białoruski.« (*L'Ethnographie de la Russie Blanche*), in 8-vo, vol. I—II. 1897. 13. k.

»Rocznik Akademii.« *(Annuaire de l'Académie)*, in 16-o, 1874—1898 25 vol. 1873 épuisé) — 33 k. 60 h.

»Pamiętnik 15-letniej działalności Akademii.« *(Mémoire sur les travaux de l'Académie 1873—1888)*, 8-vo, 1889. — 4 k.